

Larralde Armas, Florencia

Apuntes sobre la fotografía en el cine de los HIJOS: Un estudio sobre los films "Los Rubios", "M" y "Papá Iván"

VII Jornadas de Sociología de la UNLP

5 al 7 de diciembre de 2012

CITA SUGERIDA:

Larralde Armas, F. (2012) *Apuntes sobre la fotografía en el cine de los HIJOS: Un estudio sobre los films "Los Rubios", "M" y "Papá Iván" [en línea]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:*
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2039/ev.2039.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar> <http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

**Apuntes sobre la fotografía en el cine de los HIJOS. Un estudio sobre los
films "Los Rubios", "M" y "Papá Iván"***

Florencia Larralde Armas

CONICET- IDES

La Plata, Argentina

larraldeflor@yahoo.com.ar

"La vista llega antes que las palabras.

El niño mira y ve antes de hablar"

John Berger

El siguiente artículo propone analizar los diversos usos de imágenes fotográficas en tres films realizados por hijos de desaparecidos por la última dictadura militar argentina; se trata de "Los Rubios" de Albertina Carri, "M" de Nicolás Prividera y "Papá Iván" de María Inés Roqué. Los tres directores trabajan el tema desde su memoria personal, y desde allí tratan de reconstruir el recuerdo de sus padres. Las preguntas por la memoria y qué hacer con su imposibilidad se hacen centrales, y cada uno de los cineastas las resuelve de maneras muy diferentes. Estos films pertenecen a lo que Andreas Huyssen (2001:8) define como "postmodernismo posdictatorial del duelo en América Latina", el autor observa "una creciente notoriedad de las artes visuales latinoamericanas. Dentro de ese pequeño boom hay obras que abordan el trauma histórico y la memoria de las dictaduras de los años setenta y ochenta, y cuya resonancia es muy poderosa fuera de Latinoamérica" (Huyssen, 2001:7).

En "Los Rubios", Albertina Carri evoca sus propios recuerdos y las versiones de algunos testigos de la época, recuerdos difusos, incoherentes, contradictorios, incompletos, fragmentarios. Su film trata justamente de poner en evidencia esa dificultad del propio acto de rememoración, y lo hace poniendo en escena, por un lado, la construcción de una ficción, y por el otro, la propia construcción de la misma. De hecho la idea de construcción nos remite directamente a una de las características de la memoria, que veremos a continuación. A su vez, en "M" Nicolás Prividera nos muestra su peregrinaje, peregrinaje de hijo que busca la verdad de lo sucedido con su madre

desaparecida. El director y protagonista de esta película nos coloca en la trastienda de la búsqueda. Nicolás visita organismos de Derechos Humanos, testigos y ex militantes, en la búsqueda de la verdad y a la vez en la demanda de una reflexión de algunos de los compañeros de su madre en la década de los 70'. María Inés Roqué persigue otros objetivos: entender la dualidad de su padre entre la vida pública (la militancia) y la privada (la familia). Su film tiene características del documental clásico, utiliza primordialmente material de archivo y testimonios, y éstos son utilizados para armar un relato lineal.

Nos interesa centrarnos en el uso de material fotográfico en estas producciones cinematográficas ya que consideramos que, como explica Victoria Langland (2005:88)

en la Argentina el uso de la fotografía se ha convertido en un símbolo por excelencia de la pérdida sufrida en los países del Cono Sur y también de las luchas persistentes por la memoria que desde entonces se han desarrollado. Las muchas fotos de las personas desaparecidas, fotos sacadas en épocas más felices, de jóvenes sonriendo, de hombres, mujeres y bebés, se han tornado símbolos omnipresentes de las luchas interminables por la memoria, llevadas adelante por familiares y por los grupos de Derechos Humanos.

Debido a esto, creemos importante reflexionar sobre cómo son utilizadas las imágenes en estos films, qué revelan, qué alcanzan a mostrar, qué permanece oculto o indecible, cómo son utilizadas y para qué: como disparadores de la memoria, como prueba o ratificación de la verdad, o como creación e interpretación de la realidad. Qué itinerarios transitan esas imágenes, quiénes las producen y las ponen en circulación; qué matrices de representación y de demandas por la verdad son reeditadas con su uso.

Rosenstone (1997:15) reflexiona al respecto y dice que “es verdad que una palabra posee cualidades que no están al alcance de una imagen pero ¿Por qué no nos planteamos lo contrario? ¿No es cierto que una sucesión de fotogramas pueden transmitir ideas e información que no pueden ser expresadas mediante palabras?”. En este artículo indagaremos precisamente eso, ¿Qué nos dicen las imágenes fotográficas en las películas de los Hijos?

¿Porqué pensar sobre las fotografías en el cine?, ¿Porqué pensar en las imágenes para la construcción de la memoria?, “la memoria se piensa a menudo como imagen, producida por y a través de imágenes”, dice Victoria Langland (2005:87); recordamos

en imágenes, podríamos decir nosotros. ¿Pero con qué imágenes recuerdan los hijos de desaparecidos? Ana Amado explica que estos cineastas

forman parte de una generación que en la cultura actual privilegia expresarse visualmente. Películas, fotografía, diseño gráfico, pintura, obras de teatro: ellos exploran distintos lenguajes artísticos a modo de pacto con los espectros amados y con su memoria, para sustraerse, como herederos, al imperativo compacto de un legado que abarca una dimensión familiar e ideológica. Seleccionan, evocan, invocan en el hueco de una ausencia que define y construye para ellos el campo de lo memorable, situando su práctica como derecho a la vez como deber, para recuperar lazos entre lo que es y lo que fue (Amado, 2004:49).

Y es que hablar de memoria, es claramente hablar de “procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales (...), son objeto de disputas, conflictos y luchas” (Jelín, 2002:2). Desde el presente estos realizadores cinematográficos reconstruyen el pasado, y lo hacen desde sus propias versiones de los hechos, de lo que creen que ocurrió, pasados con multiplicidad de sentidos, memorias individuales que entran en juego con memorias ajenas, memorias de testigos, informantes, documentos, fotografías. Y es desde el propio lenguaje visual que estas nuevas generaciones transmiten los sentidos del pasado, de sus propias versiones del pasado. Susan Sontag explica que en el momento actual de sobre información, y sobre carga de imágenes que se nos disparan incesantemente, “a la hora de recordar, la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual (...) la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo” (Sontag, 2003:31).

Observaremos a la fotografía, ya que creemos que “las imágenes construyen sentidos para los acontecimientos, ayudan a rememorar, permiten transmitir lo sucedido a las nuevas generaciones. Colaboran para evocar lo vivido y conocer lo no vivido. Son, en definitiva, valiosos instrumentos de la memoria social” (Feld, 2009:25). En tanto objeto son materialidades de la memoria, huellas y marcas que unen al pasado con el presente; las fotografías de los desaparecidos transitan la tenue línea entre lo público y lo privado, lo personal y familiar, con lo social y colectivo. Son huellas que a partir de su uso han ido cambiando de sentidos, el presente les da diferentes usos dependiendo de quién las muestre o ponga en la escena pública, por lo que son múltiples en su

significación y reutilizadas una y otra vez. Sorlín afirma que se debe “interrogar sobre la relación existente entre nociones e imágenes (...) sobre la parte de las representaciones que se transparentan en las imágenes cinematográficas” (Sorlin, 1992:59), por lo tanto ¿Qué formas de representar se transparentan en la imágenes evocadas y producidas por los hijos de desaparecidos?

La fotografía como disparador de la memoria

Uno de los usos que observamos que se le da a las imágenes fotográficas en los films de los hijos, es precisamente la idea de que ver una imagen disparará la memoria, y no solo que disparará a la memoria sino que evocará algo que ya no está más, que es el cuerpo del desaparecido, de la madre o el padre de estos cineastas que preguntan, que cuestionan. Como explica John Berger “las imágenes se hicieron al principio para evocar la apariencia de algo ausente. Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podía sobrevivir al objeto representado; por tanto, podría mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien, y por implicación como lo habían visto otras personas” (Berger, 2010:16).

Así observamos que los tres cineastas muestran fotografías de sus padres, el hecho de hablar de ellos va unido a la idea de mostrar una imagen, ¿Se podría hablar de los padres desaparecidos sin presentar una imagen visual? Albertina Carri, que sólo tenía tres años al momento de desaparición de sus padres, mira un álbum de fotos, las fotos que muestra Albertina siempre son de sus padres cuando eran niños, nunca adultos, como si la idea de la imposibilidad del recuerdo quedara reforzada con la confirmación de que ella jamás podría recordar la infancia de sus padres, porque ella no estaba allí. Ella solo puede visitar el pasado, sus propios recuerdos no la llevan allí, su mirada es siempre la de un espectador que cuestiona, con la necesidad y el anhelo de ser participante, y dice “yo no me acuerdo de casi nada”, mira fotos, entra en dudas, los escasos recuerdos de la niñez, entremezclados con la imaginación, la fantasía y lo que le han contado. Las fotografías a veces se convierten en el telón de fondo de los entrevistados, que en voz en off hablan de sus padres, quiénes eran, cómo era la militancia política, cómo fueron los últimos tiempos de militancia, etc. Ella, entre tanto, devuelve su mirada a una pizarra llena de fotografías de bebés y niños, los padres en la infancia, aunque también podrían ser las de su propia infancia y la de sus hermanas, nunca hay figuras adultas, todos parecen ser niños huérfanos, eternos niños. Fotografías

de orfandad empapan las paredes y se convierten en la escenografía de esta historia. Y a la vez, Carri crea nuevas imágenes como forma de paliar la desmemoria y como recurso para la creación del recuerdo, cuestiones a las que volveremos más adelante.

Por su parte María Inés Roqué construye su relato filmico a partir de una base fotográfica documental y de archivo muy fuerte. Su relato es llevado por su propia voz, que en off lee la última carta que le escribió su padre, y que por medio de entrevistas a su madre, ex compañeros de militancia y alumnas, es reforzado por fotos que ilustran lo que se dice. Una y otra vez muestra incontables fotos en blanco y negro desparramadas en una mesa o en el piso, sus manos las ordenan y levantan, tratando de encontrarles un sentido, el álbum familiar que ya no es. Si bien Roqué intenta explicar las motivaciones y deseos de su padre para elegir a la militancia política frente a la vida familiar, la cineasta construye un relato lineal, casi sin contradicciones y con una estructuración cronológica. Podríamos decir que en el caso de María Inés las imágenes cumplen más un papel de constatación, reafirmación y hasta ilustración de lo que se dice, ya que como explica Roland Barthes “la fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo (...) en la fotografía del referente desaparecido se conserva eternamente lo que fue su presencia” (Barthes, 1994:23), cuestiones que desarrollaremos más adelante.

Por último Nicolás Privadena hace un prolífero uso de las imágenes fotográficas. En el sentido que estamos analizando aquí, el cineasta utiliza dos estrategias para que la fotografía dispare la memoria. Por un lado, en su búsqueda de datos y del destino de su madre, Nicolás lleva su imagen colgada del cuello, esta fotografía es en blanco y negro y en formato DNI y reedita el uso que instalaron las Madres de Plaza de Mayo. Por lo que esta búsqueda y estrategia visual nos remite a las búsquedas que emprendieron las madres treinta años atrás y que él como hijo continúa. A su vez, la imagen de Marta, intenta disparar el recuerdo cada vez que es mostrada en los organismos de Derechos Humanos que visita. Nicolás pregunta una y otra vez, “¿conoció a esta mujer?, se llama Marta Sierra, está desaparecida y es mi madre. Estoy tratando de saber en qué Centro Clandestino de Detención estuvo”. Las personas interpeladas por esta fotografía escasamente le dedican su atención, le preguntan nuevamente cómo se llama, se fijan en bases de datos, pero su imagen, su cuerpo, sus facciones y características ya no parecen ser una fuente de información fundamental para la búsqueda. Como podemos ver, este uso de la imagen fotográfica nos transporta al pasado de dos maneras: al pasado de

búsqueda de las Madres y al pasado de Marta, que queda difuso, desdibujado no solo en datos, sino en el eco que produce a quienes trata de interpelar esta fotografía.

Como María Inés Roqué, Nicolás Privadena utiliza fotografías para intentar remover recuerdos en sus entrevistados, y es aquí donde la función de disparador de la memoria se hace más evidente, “yo no tengo fotos de Marta, así puestas no tengo, no tengo porque me duele mucho todavía” le dice Isabel Gómez, íntima amiga de la madre, a Nicolás, como si el dolor lo produjera la imagen también, porque el recuerdo del pasado aún duele. En este sentido Bystrom (2009:317) señala que “las imágenes fotográficas suelen verse como vínculos con el pasado – por el cual conllevan un alto contenido emocional- y como una transparente e incuestionable evidencia en él”.

Fotografía y testimonios

Como podemos observar en estos films, en referencia al uso de fotografías y testimonios, logramos identificar una serie de comportamientos diferentes. Por un lado, aquellos que van a la situación de entrevista portando fotografías y van preguntando a partir de lo que ven en las imágenes. Este es el caso de Nicolás Prividera, que la mayoría de las veces que se encuentra en situación de entrevista con compañeros, amigos o ex militantes de su madre, va con fotografías a preguntar por sus recuerdos, por el pasado, por sus memorias. Podríamos pensar que es así porque sus propios recuerdos han sido contruidos, reforzados e imaginados a partir y por las fotografías disponibles en el hogar, los álbumes familiares, los documentos y los periódicos, que aportaron las imágenes para lo que no estaba allí, ni lo estaría nunca más. Como explica Ana Amado, los hijos “seleccionan, evocan, invocan en el hueco de una ausencia que define y construye para ellos el campo de lo memorable, situando su práctica como derecho a la vez como deber para recuperar los lazos entre lo que es y lo que fue”(Amado, 2004:49). Por otro lado, vemos que las fotografías sirven en el momento de edición filmica para dos objetivos: por un lado, para ilustrar lo que dicen los entrevistados, mayoritariamente con imágenes de archivo, como es el caso de María Inés Roqué, y por el otro, como referentes y enlaces entre lo que se pregunta y quienes contestan, uso que realizan los tres cineastas. María Inés Roqué, en muchos momentos del film utiliza a la fotografía en este rol de ilustración, dando al sonido y a la palabra el poder del sentido del film, así como explica Pierre Sorlin “es muy concebible, y hasta frecuente, que en una película los efectos de sentido sean asumidos por los medios

sonoros, no teniendo entonces la fotografía más que un papel de apoyo (...) lo que se dice cuenta entonces más que lo que se muestra” (Sorlin; 1992:54).

También en situación de entrevista, la palabra testimonial se ancla en la imagen visual para ser construida. “Mirá esta es tu madre, era muy femenina, muy bonita y luchadora de lo que le interesaba (...) ¿Vos te acordás de ella? ¿Nada?” le pregunta la entrevistada a Prividera, y él en un gesto le contesta que no. De modo que aquí vemos, como subraya Carmen Guarini (2009:260) que “los sujetos del filme no son tratados como meros informantes, sino como sujetos históricos, como parte de una memoria en construcción”. Imagen y testimonio intentan construir un relato, una historia. En este caso Emilio Crenzel (2009:40) sostiene que es justamente “el anclaje de la palabra de los testigos lo que permite darles a esas fotos su valor de ‘prueba’ legitimado”, la fotografía sirve aquí como materialidad y sostén de la narración testimonial. Aquí son los hijos los que cumplen el rol de indagadores de la verdad, cuestionadores, constructores del pasado. Como afirma Elizabeth Jelín (2002:86) “son las nuevas generaciones que interrogan, que preguntan, sin los sobreentendidos que permean el sentido común de una generación o grupo social victimizado”.

La Fotografía en su carácter de estatuto de verdad

Las fotos que utiliza María Inés Roqué son en su mayoría familiares (Imagen1), en ellas se ve su propia infancia. María Inés de pequeña junto a unos cachorros, en malla un día caluroso, sus hermanos haciendo muecas o junto a su madre siendo una niña; imágenes que refuerzan y ratifican su objetivo: desde su mirada de hija entender las motivaciones por las que el padre eligió la militancia frente a la familia. De esta selección de imágenes parece importante la idea de mostrar o de demostrar la existencia de la familia, que los padres se conocieron, que ella tuvo una infancia más o menos feliz y que su padre finalmente eligió sus ideales. Como explica Carmen Guarini (2009:259) “la imagen como archivo, interviene no para congelar o fijar el recuerdo, sino para producirlo, provocarlo, presionarlo y generar nuevos interrogantes y elementos que facilitan la transmisión y la reinterpretación de lo que se rememora. En ellos, el autor pone en imagen la manera en que la memoria se construye durante el proceso mismo de realización del filme”.

En “Papá Iván” nunca se muestran fotos que denoten alguna actividad política, y en el momento en que la cineasta pregunta por la muerte de su padre utiliza imágenes de material de archivo de prensa en las que se ve la casa donde vivía su padre antes de ser asesinado. De hecho, como explica Guarini (2009:268),

lo que determina la selección de un ‘archivo’ no es su propia naturaleza, sino los modos en que interrogamos esas imágenes. La respuesta a las preguntas que le formulemos incidirá en la manera en que el material será ‘puesto en escena, (re) organizado y resignificado en nuestro relato. Estas imágenes existen como (re) presentación, pero al ser interrogadas son, como afirma Niney ‘reenviadas a una nueva cadena de interpretaciones’.

Esta idea nos parece central a la hora de observar qué fotografías de archivo se están utilizando y para qué. Sabemos que ellas construyen sentidos y saber cómo han sido cuestionadas, analizadas, ubicadas y reubicadas por los cineastas nos dan una pauta para saber qué nos quieren decir las imágenes. Cuestiones que hemos venido desarrollando pero que creemos que es necesario puntualizar. En los tres films se hace patente la idea de una pregunta central, ese interrogante estructura el film y, por lo tanto, las maneras en que son presentadas y utilizadas las fotografías (sean estas de archivo o producidas por los cineastas). En tanto a los materiales de archivo utilizados podemos decir que los tres se enfrentan a la idea y acto de revisar y revistar los álbumes familiares, buscar fotos en el hogar y desparramarlas por el piso es una escena que los tres comparten. Escena que tiene varios reenvíos y diálogos con series fotográficas que están circulando en la actualidad, la fotografía artística de hoy dialoga con estos cineastas. Films y series fotográficas nos devuelven la mirada una y otra vez. Así, por ejemplo, la imagen del desparramo de fotografías familiares por el piso, o por la mesa, que realiza María Inés Roqué, o ese dar vuelta cajones llenos de fotografías de su madre sobre una cama vacía, que realiza Nicolás, y por último Albertina Carri pegando fotos sobre la pared y viéndolas sobre una mesa, son escenas que nos remiten instantáneamente a la serie “Fotos Tuyas” de Inés Ulanovsky (Imagen2 y Imagen3), la mesa llenas de fotos en blanco y negro, una mujer que las mira y a la que casi no puede verle la cara, un cajón y una maleta llena de fotos. De modo que los interrogantes de estos cineasta nacen en el ceno del hogar, así como las fotografías que los interpelan. Da Silva Catela (2009:340) explica que “frente a las fotos de seres queridos muertos, las personas ‘conversan’ en voz alta o en silencio, les comunican novedades, les piden

consejos, los saludan, les colocan flores, los acaricia. En estos casos, la foto funciona como una fuente de relación de lazos sociales y parentales que han cesado con la ausencia física del muerto”, de hecho María Inés le habla al padre en todo el film, es más, se lo dedica a su memoria y uno de sus objetivos es entender y cerrar la herida de su gran interrogante: porqué el padre eligió la militancia frente a la familia. Las fotografías que utiliza son sobre todo de la familia, la familia feliz y unida; la militancia aparece totalmente desdibujada, en cuanto a imagen sólo es abordada desde imágenes de periódicos. La imagen familiar cobra un peso, que la imagen militante no tiene en el film.

Carri no solo observa las fotos de los álbumes sino que en concordancia con sus interrogantes sobre la imposibilidad del recuerdo y la ausencia de su memoria personal, retoma fotos de las que ella jamás podría tener memoria, como es la infancia de sus padres. También mira fotos de su propia infancia, fotos de la familia reunida y fotos de esas fotos. A su vez Albertina utiliza muchas de las fotografías como insumo para producir y crear nuevas imágenes: recorta fotos, hace collages, las pega en las paredes y las anima con los pini-pon; así como produce y crea su memoria.

Como ya dijimos, Nicolás Prividena hace un prolífico uso de la imagen fotográfica. En referencia a los álbumes y las fotos que encuentra en su hogar, el cineasta remarca fuertemente la idea de la madre desaparecida por la última dictadura militar argentina. Esto se observa ya que es el único de los tres cineastas que utiliza las fotos carné en blanco y negro de su madre. Nicolás da vuelta un cajón del placard sobre la cama y encuentra muchas fotos del de DNI de su madre y del pasaporte (Imagen4). Aquí es clara una referencia que ya se ha trabajado mucho; la idea de que mostrar fotografías del DNI o de documentos (pasaporte, legajo, etc) es un recurso que han utilizado las Madres de Plaza de Mayo para materializar y hacer visible la ausencia de sus hijos. Al utilizar este tipo de imágenes ellas intentaban dar cuenta de que hay una biografía anterior al secuestro del desaparecido, y que este desaparecido existía para el Estado, que le había dado una identidad, y que hoy se la negaba. Ludmila da Silva Catela (2009:341) explica que

las fotografías de los rostros de jóvenes asesinados y desaparecidos durante la dictadura argentina constituyen una de las formas más usadas para recordarlos, representarlos, vivificarlos. A partir de esas imágenes, se enfrenta simbólicamente la categoría colectiva de “desaparecido”, ‘asesinado’ o simplemente ‘muerto’ (la

cual engloba todas las individualidades sin distinguir sexo, edad, temperamento, trayectoria), y permiten mostrar una existencia individual, una biografía. Estas fotos devuelven una noción de persona, aquella que en nuestras sociedades condensa los rasgos más esenciales: un nombre y un rostro. De esta forma, la imagen permite la construcción de la noción de persona, haciéndola salir del anonimato de la muerte, para recuperar una identidad y una historia, empezado por el rostro, un rasgo que, como dice Elías (1989:160), 'más que cualquier otra parte del cuerpo es la vitrina de la persona'

Nicolás conciente de este uso, lo reedita enviándonos directamente a las búsquedas y reclamos que emprendieron las Madres, él en tanto hijo continúa con estas prácticas y es al Estado al que vuelve a dirigirle sus reclamos. El interrogante central del film es precisamente saber qué paso con su madre. Pregunta que va incansablemente a formular a los Organismos de Derechos Humanos como a los testigos que entrevista.

A su vez es muy interesante otro de los usos que se le da a la fotografía en esta relación entre fotografía y memoria, Nicolás Prividera retoma un uso instalado por el fotógrafo Marcelo Brodsky en 1997. Allí el fotógrafo utiliza el material fotográfico para intervenirlo con palabras, con datos que fue recolectando más tarde, y es de esa manera que logra unir el pasado con el presente. Brodsky, en su famosa serie fotográfica "Buena memoria", sobre todo en la fotografía "1er año, 6ta. División, 1967" (Imagen5), logra plasmar su trabajo de investigación sobre el paradero y destino de los compañeros de curso de su hermano, que fue desaparecido cuando cursaba en el Colegio Nacional de Buenos Aires. El fotógrafo utiliza la típica fotografía escolar como un lienzo donde trazar el destino de esas personas: sobre la cara de los niños circula y remarca con diferentes colores, marca trayectorias, tacha a quienes ya no están más y con una flecha escribe al margen "a Claudio lo mataron en un enfrentamiento", o "Álvaro es buen mozo, tiene 5 hijos y vive en Madrid" o "Ruth vive en Viena". Junto a cada compañero aparecen datos sobre su vida: los que se exiliaron, los que se quedaron, los que murieron en un enfrentamiento, los que no quieren hablar de nada. Palabra e imagen se encastran unas con otras para armar un sentido de lo que fue, para hacer visibles los destinos de ese grupo. La palabra se apodera de la imagen para otorgarle los sentidos, para organizar la información y proponer una interpretación. Como explica Rosenstone (1997:20) "el lenguaje escrito sólo es un camino para reconstruir la historia, un camino que privilegia ciertos factores: los hechos, el análisis y la linealidad". En este uso la

imagen no dispara múltiples sentidos, sino que intenta ordenar, clarificar y clasificar los destinos de esas personas. Algo similar intenta Nicolás Prividera, que también conforma un grupo, las personas que trabajaban y militaban con su madre en La Escuelita, grupo confeccionado a partir de los testimonios y las fotografías que fue hallando en su trabajo de investigación. Él también las interviene, señala con palabras, intenta ordenar sentidos de lo que le pasó a cada uno de los compañeros de su madre, traza las trayectorias y piensa. Observa, la foto se convierte en un plano con pistas a ser leídas, porque desapareció su madre sigue siendo la pregunta eterna, el porqué que nunca dejará de repiquetearle en la cabeza, y en el corazón. De modo que ambos conceden a la fotografía la idea de que se trata de “una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un doble de la realidad. De ello se infiere que la muerte, o lo que es lo mismo: la evidencia del *esto- ha –sido*, va ligada esencialmente a la aparición (o elaboración) del *doble* en la imagen fotográfica”(Barthes, 1994:22). Es decir, la foto es concebida como la suspensión de un tiempo pasado, a la vez que la confirmación de que ese tiempo sucedió en la realidad. Por lo tanto, la palabra que interviene funciona como una extensión temporal, la palabra hace interaccionar al pasado hecho imagen con el presente, así, los resultados de la investigación se plasman y configuran los destinos de los retratados. La palabra convierte a esta imagen fija en una imagen dinámica, donde pasado y presente se encuentran en diálogo. Desde el presente es cuestionada e interrogada la realidad perpetuada en la fotografía.

La Fotografía como creación e interpretación de la realidad

Rosenstone (1997:20) identifica lo que él llama films históricos posmodernos y dice que se trata de

obras que rechazan la ilusión de que la pantalla es una ventana abierta al pasado. Trabajos que, situándose entre la historia dramática y el documental, entre la historia tradicional y el ensayo personal, utilizan las capacidades inherentes al medio para crear múltiples significados. Estas películas no intentan, a diferencia de documentales y películas de ficción, recrear el pasado. Al contrario, muestran aspectos esenciales de los hechos y juegan con ellos, suscitando preguntas sobre las certidumbres que sostienen nuestros estudios e interactuando creativamente los datos. Por último, estos films dan a

entender que, aunque podemos cuestionar nuestros conocimientos sobre el pasado, nunca acabamos de desembarazarnos de nuestras cargas ideológicas o de cualquier otra índole.

Dentro de esta categoría podemos situar a algunos de los recursos filmicos y fotográficos que son utilizados en “M” y en “Los Rubios”, no así en “Papá Ivan”.

La idea de la creación de múltiples significados es central para analizar algunos de los usos que se observan en estos dos films. Ambas películas sostienen la idea de creación, revisita y construcción del pasado, reconstrucción de los recuerdos y de las interpretaciones de los hechos, ideas se cristalizan en el uso de las fotografías.

Carri recorta y pega fotografías rearmando e imaginando una historia. Crea animaciones, y las hace decir y hacer cosas que tal vez nunca sucedieron, trae de vuelta a sus padres, crea una foto familiar ficticia, rearma y desarma, como rearma y desarma su propia memoria. La imagen del recuerdo, mezclada con la imaginación, recuerdo e imaginación como dos posibilidades de la imagen, que tienen encuentro en esta práctica, Barthes (1994:45) explicaba que “la fotografía transformaba el sujeto en objeto” y es de esto que Albertina saca provecho. Cosas que nunca sucedieron ni sucederán se hacen presentes por su intervención a través del collage, como los niños, Carri crea la imagen que nunca sucedió, pero que ella hace suceder en su imaginación. Muestra múltiples significados, usos nuevos y nuevas relecturas; para imágenes que nunca cambiarán. El padre y la madre que ya no están, el abrazo que no volverá a suceder, el reencuentro eterno toma cuerpo y existencia en el collage, fragmentos del pasado, reutilizados, reencontrados, resignificados. Y la foto, así se convierte en una nueva interpretación de lo real, lo real imaginado, lo real proyectado, los deseos y los sueños que también tienen imagen. En referencia a este uso, Ana Longoni (2010:282) explica que ocurre algo interesante con

algunas fotos intervenidas en el proceso de montaje de ‘Los Rubios’ de Albertina Carri: a través del montaje (recortar fotos y recomponer una escena claramente ficcional e ideal, incluso bucólica e infantil, coloreada con lápices) se encuentran padre y madre con sus hijas y las acompañan en situaciones de la infancia.

A su vez el recurso del montaje es utilizado por Nicolás Prividera, las fotos carné de Marta superpuestas una y otra vez en una secuencia que pareciera mostrar el paso del tiempo. Un tiempo que ya no pasará para Marta, miles de fotos carné de ella adulta, siempre adulta, nunca niña; la madre que lo mira, que no envejecerá nunca pero

que puede regalarnos la ficción de que sí lo hace. De que el tiempo transcurre para ella como lo hace para su hijo que la mira, incasable. Él, que en una de las escenas se mira en un espejo empañado, con un escuadre como el de la foto carné, corte en los hombros, mirada seria, fija, inmóvil, emulando ese detenimiento del tiempo, aunque sabemos que es una filmación, y que Nicolás moverá su mirada, y que cada segundo que dura la escena él está respirando. Es una imagen en movimiento, no una fotografía, porque en ella, como reflexiona Barthes (1994:24) “la esencia de la fotografía es precisamente esta obstinación del referente en estar siempre ahí (...) la fotografía es la momificación del referente. El referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio” no así en la imagen filmica, es decir, “la fotografía nos informa de un momento captado en el tiempo que se ha fijado, mientras que en el filme (fotografía en movimiento) la duración de su registro aporta elementos dinámicos a la interpretación (movimiento, cambio, duración, espacio)” (Guarini, 2009:262). Cuestiones con las que Nicolás nos pone a prueba en este montaje y en la escena del espejo, la diferencia entre la foto hecha movimiento artificialmente, porque nunca sucedió ese movimiento frente al lente de la cámara cinematográfica, y el movimiento hecho foto por su quietud, es estaticidad en el encuadre del espejo. Y este juego de fotos e imágenes nos despiertan infinitos sentidos y lecturas: ¿Marta sigue envejeciendo por el tiempo para él?, ¿Él es el que está detenido en un tiempo sin fin?, ¿Marta se mueve y él no?, miles de preguntas podemos hacernos, esa es la provocación, el desafío, la apuesta.

El tercer tiempo

Otro de los recursos recuperados de la fotografía artística contemporánea, es el de la creación de una nueva imagen a partir de un encuentro entre la foto de los padres proyectada sobre una pared y la incorporación del hijo, en este caso, Nicolás Prividera en esa escena (Imagen6). Esta búsqueda del encuentro o reencuentro fue elaborada por la fotógrafa Lucila Quieto en su serie “Arqueología de la Ausencia” (Imagen7). Allí la fotógrafa, movida por el deseo de tener esa foto inexistente e imposible, logra pensar una estrategia para su creación: “un día reprodujo en diapositivas las fotos que guarda de su padre y las proyectó amplísimas sobre la pared (...) al colarse entre el proyector y la pared, el efecto fue prodigioso: cuando la piel se evidencia y se vuelve por un instante pantalla, o –mejor- soporte para que esas imágenes de otro tiempo se hagan cuerpo, ocurre el encuentro” (Longoni, 2010:275). Mismo movimiento realiza Nicolás, al

proyectar la fotografía de su madre sobre la pared, pero él nos muestra dos momentos: él inmóvil mimetizándose con la escena, él y Marta miran al lente de la cámara con un gesto algo extraño, entre cuestionador y sorpresivo. Nicolás intenta mantener este gesto, inmóvil, cómo su madre, intentando convertirse él también en imagen fija, pero unos segundos más tarde mueve su cara y dirige su mirada directamente hacia su madre, que nunca le devolverá el gesto. Así en este movimiento no solo muestra o recrea un encuentro, sino que además nos pone en evidencia de que se trata justamente de eso, de una creación, de una ficción, nos remarca violentamente la imposibilidad de que esto ocurra completamente, un encuentro, que es a la vez desencuentro. Y este movimiento de la mirada no es inocente, Nicolás no deja de remarcar las distancias, él siempre como un observador, que intenta rescatar el pasado y a la vez cuestionarlo; él que irrumpe la escena pasada y se cuela, pero que a la vez la mira inquisitivamente, cuestiones que realiza en el film. Nicolás no solo va a buscar la verdad sino que también cuestiona e indaga eso que encuentra, y en este simple movimiento de la mirada queda resumida ésta actitud cinematográfica.

Lucila Quieto define este encuentro entre el hijo y los padres desaparecidos como un

tercer tiempo: un tiempo inventado, onírico, ficcional, 'una temporalidad propia' en la que puede ocurrir la 'ceremonia del encuentro'. 'La artista decide subvertir el tiempo, alterar, desde el lenguaje del arte, el destino que le fue impuesto'. Su invento produce la posibilidad de esas nuevas fotos en las que el cruce entre lo *que ha sido* y lo *que es* deviene en lo *que ya no puede ser* aparezca, a pesar de todo, en la batea del revelador (Longini, 2010:278).

Y así, Nicolás, momentáneamente logra contenerse a él y a su madre en una misma imagen, él casi de la misma edad que ella, recrea una situación anhelada que nunca podrá ser. Los rasgos parecidos entre ellos nos muestran las huellas de unión, como explica Lucila

Aparecieron – sin preverlos- los gestos parecidos, las mismas poses, las resonancias familiares de la risa, la emoción, la mirada. *Mis ojos son tus ojos*. 'Lejos de quitar las almas de los hombres, estas fotos devolvían. Sucedió lo inverso que en 1976: *aparecían*'. 'Lo que *aparece* entonces es como una revelación: algo de lo que se ve ha estado siempre en el espejo. Algo de lo que no se ve permanece como

una certeza mutante'. 'Vuelvo a pensar que sólo *desaparece* lo que no deja huella' (Longoni, 2010:276) reflexiona la fotografía.

En el uso que el da Nicolás creemos que momentáneamente se da “una pequeña sutura simbólica a la vez íntima y colectiva” (Longoni, 2010:277), pero a la vez, y al tratarse de un lenguaje cinematográfico, donde el movimiento, el espacio y el tiempo son sus partes constituyentes, no podemos dejar de pensar en el movimiento que él realiza al devolverle la mirada a Marta, o en el hecho de observarla mientras desayuna desde el marco de la foto ampliada (ver Anexo: foto 8), aquí esa escena pareciera suplir una ausencia a la vez que la remarca, y la hace presencia. Su movimiento marca el desencuentro entre los tiempos temporales, entre el *allí* y el *aquí*; entre el pasado y el presente, y este tercer tiempo creado se destroza mostrándonos la creación del ensueño.

Quién es Paula L

El mugir de una vaca es el primer sonido que se escucha en “Los Rubios”, sonido que habla de la infancia de Carri y que entra en diálogo con el episodio de Paula L y la atención que despierta en Albertina el suceso en la casa de fotografías. Ella va a enmarcar una fotografía de un edificio y observa allí la fotografía de una vaca cuando es degollada. Este episodio es retomado también por Ana Amado, que explica que

estas imágenes la impactaron (a Carri), aunque menor que a su acompañante, quien dedujo que fueron captadas por alguien que sufrió tortura. Ella pasó por alto esa asociación y ante la culpa por su ‘frivolidad’ de su propia foto (un diseño arquitectónico de interiores), razona: ‘pero así soy yo, pensé, no me gustan las vacas muertas, prefiero las arquitecturas bonitas. Y me fui.’ más tarde se enterará de que la autora de aquellas fotos es, también, la única sobreviviente del centro clandestino de detención donde sus padres estuvieron secuestrados. Como testigo, la mujer accede a relatarle escenas de ese cautiverio, pero se niega a hacerlo frente a la cámara o el grabador: ‘yo no hablé en la tortura, no testimonié en la Conadep, tampoco lo voy a hacer ahora frente a cámara’, le había argumentado. A esta intransigencia la cineasta replica con un interrogante en el que planea, implícita, la relación incómoda y nunca resuelta entre la memoria de la violencia y su visualización: ‘Me pregunto en qué se parece una

cámara a una picana. Quizá me perdí un capítulo de la historia del arte, nose. Pero, en ese caso, me pregunto en qué se parecerá su cámara al hacha con que matan a las vacas'. La cámara en sí no es un instrumento de tortura o de muerte, pero puede parecérseles si se la mantiene demasiado cerca o demasiado fiel al objeto de su registro (Amado, 2004: 46).

No deja de asombrarnos los reenvíos constantes y los diálogos con la fotografía artística contemporánea. Paula Luttringer ingresa al mundo fotográfico justamente gracias a su serie “El matadero” (Imagen9) que fue premiado en 1999 por PHotoEspaña. Se trata, como explica Carri, de tomas del trabajo en un frigorífico, los animales son conducidos a la muerte por operarios que nunca muestran sus rostros. Éste fue su primer intento por abordar estéticamente un tema que la interpela y la lleva a sus propias experiencias durante la última dictadura militar. De hecho, actualmente en su última serie fotográfica “El lamento de los muros”, Paula se enfoca en los lugares de detención tal como se encuentran hoy, es un trabajo de registro documental, que se corre mucho de la metáfora del horror de su serie anterior. La fotógrafa continúa sin hablar de los hechos y tiende a correrse del lugar de protagonista. Sus series, hablan por sí mismas o quienes le dan voz son los testimonios que acompañan las fotografías, estos testimonios son de otras personas secuestradas, recluidas, sobrevivientes de centros clandestinos de detención.

A su vez la escena del degüello de una vaca hasta que se la comen se repite en “M”. Nicolás Prividera nos muestra esta secuencia, luego de repasar qué le pasó a cada uno de los compañeros de su madre, persona por persona se va explicando el destino que tuvo cada uno. Es imposible no conectar esta idea con la trabajada por Luttringer, el matadero como la metáfora de lo que fue el horror vivido en la última dictadura militar argentina, la idea de que no hay escape, y de que hay un aparato organizado para matar y “degollar”, vuelve a remarcar. A su vez, es interesante preguntarse ¿Qué nos quieten decir estos cineastas con estas imágenes?, ¿Cómo dialogan entre sí?, ¿Porqué son plasmadas allí para interpelarnos? La metáfora del matadero, de la que es imposible escapar cuando se habla de este período en nuestra historia reciente y el diálogo que establecen tanto estos cineastas como la fotógrafa, se da probablemente porque son los que quedaron en el medio, es decir, Luttringer, en tanto sobreviviente, y Carri y Prividera en tanto hijos de desaparecidos, las consecuencias del horror, dos generaciones que

dialogan en un mismo idioma, que logran entenderse, significar similares problemáticas. Imágenes que nos hablan de un dolor aún no cicatrizado. De una herida que aún sangra.

Conclusiones

A modo de conclusión podemos decir que la imagen fotográfica es un lenguaje que pide ser analizado, y sobre todo en referencia a la memoria de la última dictadura militar argentina. En tanto lenguaje, o código de significación tiene reglas y normas, contextos de uso, metalenguajes y guiños cómplices con el tiempo en que es hablado. La construcción, reconstrucción e indagación del pasado por las nuevas generaciones está directamente relacionada a la imagen visual, ya sea porque su enlace con lo ya sucedido fueron imágenes que congelan el tiempo, o porque en tanto generación educada y crecida en medio de los avances tecnológicos hicieron de lo visual una nueva forma de comunicación; no podemos negar que cuando los jóvenes hablan del pasado, y específicamente de la dictadura militar argentina, la fotografía y el cine son los soportes predilectos.

El recuerdo es construido fotográficamente, y esto nos revela usos, búsquedas, formas de ver y sentir al pasado, formas de representarlo, de reutilizarlo y nos muestran itinerarios de demandas y sentidos sociales. Los cineastas retoman usos sociales de esas fotografías y los instalan en la escena cinematográfica, el uso privado en el hogar, con el uso público, las trayectorias de las imágenes nos envían directamente a los usos de las Madres de Plaza de Mayo, y a series fotográficas que han alcanzado notoriedad pública. Se trata de imágenes que construyen y reafirman un imaginario social de los desaparecidos, a la vez que muestran nuevas aristas y perspectivas, la íntima, la familiar, la de los lazos de sangre. La imagen subraya lo que se muestra, pone en escena al referente, expone lo que es visible para una época, y enmarca lo que es valorado para un momento histórico determinado. Estos hijos ya no podrán enmarcar el rostro actual de sus padres, por eso lo crean y recrean, en su invocación no solo lo traen al presente, sino que vuelven a enmarcarlo como lo importante, lo valorado y anhelado. El rostro que no hay que olvidar justamente porque para ellos no pertenece al pasado, sino a su presente.

Carri, Roqué y Prividera nos muestran y nos hacen ver, ideas, sentires, recuerdos, conceptos que instalan en nuestro mundo visible, imágenes de su propia realidad que nos interpelan en busca de nuevos sentidos del pasado reciente. Una generación que ve y nos interpela a ver, definiendo un parámetro íntimo y personal para

plantear las problemáticas de la memoria del terrorismo de estado vivido en Argentina. Desde la imagen fotográfica estos cineastas nos invitan también a pensar y reflexionar, estos cineastas realizan un uso de la imagen que no apunta al golpe bajo sino que son imágenes que sensiblemente nos invitan a sentir lo que ellos en tanto hijos sienten, a cuestionarnos y a pensar lo que ellos mismos cuestionan y piensan, son imágenes que irrumpen silenciosas el aturdimiento del vacío. En tanto materialidad estos tres realizadores saben utilizar la imagen de diferentes formas para transmitirnos sus sentidos, reconocen la potencialidad y los diferentes usos que pueden darle: la imagen en tanto disparador de la memoria, como prueba de verdad de lo acontecido, o como creación e interpretación de la realidad. Cuestiones que hemos analizado en este artículo, a través de estos films que nos muestran a la imagen fotográfica en su característica más activa y disruptiva, cuestión que es muy importante a la hora de hablar de los sentidos y sensaciones que despiertan estos materiales cinematográficos. Sus autores nos referencian a su propia pérdida por medio de estas imágenes y nos ayudan a nosotros también a evocar al individuo ausente. De hecho la memoria colectiva sobre la última dictadura militar Argentina es imposible entenderla sin las imágenes fotográficas que se hicieron protagonistas en la construcción de esta memoria.

Bibliografía

Amado, A., 2004. “Ordenes de la memoria y desórdenes de la Ficción” en *Lazos de familia: herencias, cuerpos y ficciones*. Buenos Aires. Editorial Paidós: 43-80.

Barthes, R., 1994. *La cámara lúcida*. Barcelona. Editorial Paidós.

Berger, J., 2001. *Mirar*. Barcelona. Gustavo Gil editora.

Bystrom, K., 2009. “Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari”. En Feld, C y Stites Mor, J. Comps. *El pasado que miramos*. Buenos Aires. Editorial Paidós: 315-337.

Crenzel, E., 2009. “Las Fotografías del Nunca más: verdad y prueba jurídica de las desapariciones”. En Feld, C y Stites Mor, J. Comps. *El pasado que miramos*. Buenos Aires. Editorial Paidós: 281- 315.

Da Silva Catela, L., 2009. “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en la Argentina”. En Feld, C y Stites Mor, J. Comps. *El pasado que miramos*. Buenos Aires. Editorial Paidós: 337-363.

Feld, C y Stites Mor, J. Comps. , 2009. *El pasado que miramos*. Buenos Aires. Editorial Paidós.

Guarini, C., 2009). “El ‘derecho a la memoria’ y los límites de su representación”. En Feld, C y Stites Mor, J. Comps. *El pasado que miramos*. Buenos Aires. Editorial Paidós: 255-281.

Huyssen, H., 2001. “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky” en *Nexo* un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky. Buenos Aires. Centro Cultural Recoleta. Asunto impreso editores: 6- 9.

Jelin, E y Longoni. A. Comps., 2005. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.

Jelin, E., 2002. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.

Langland, V., 2005. “Fotografía y memoria”. En Jelin, E y Longoni. A. Comps. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores: 87-90.

Longoni, A., 2010. “Apenas, nada menos (en torno a Arqueología de la Ausencia, de Lucila Quieto)”. En Peter Birle... [et.al.]. *Memorias Urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*. Buenos Aires. Buenos Libros Ediciones: 273-287.

Rosenstone, R., 1997. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona. Editorial Ariel.

Sontag, S., 1993. *Ante el dolor de los demás*. México. Editorial Alfaguara

Sorlin, P., 1992. *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México. Fondo de Cultura Económica

Filmografía

Título: Los Rubios. Dirección y Guión: Albertina Carri. Estreno: 2003

Título: M. Dirección y Guión: Nicolás Prividera. Estreno: 2007

Título: Papá Iván. Dirección y Guión: María Inés Roqué. Estreno: 2000

Notas: * Este artículo fue producido en el marco del seminario de doctorado “Cine e Historia” UNLP, a cargo de María Elina Tranchini y Clara Kriger. Agradezco su atenta lectura. Marzo de 2011.

Anexo fotográfico:



Foto 1: del film “Papá Iván” de María Inés Roqué



Foto 2: De la serie “Fotos Tuyas” Inés Ulanovsky



Foto 3: De la serie “Fotos Tuyas” Inés Ulanovsky



Foto 4: del film “M” de Nicolás Prividera



Foto 5: de la serie “Buena Memoria”, “1er Año 6ta División 1967” de Marcelo Brodsky



Foto 6: Imagen del film “M” de Nicolás Prividera



Foto 7: De la serie “Arqueología de la Ausencia” de Lucila Quieto

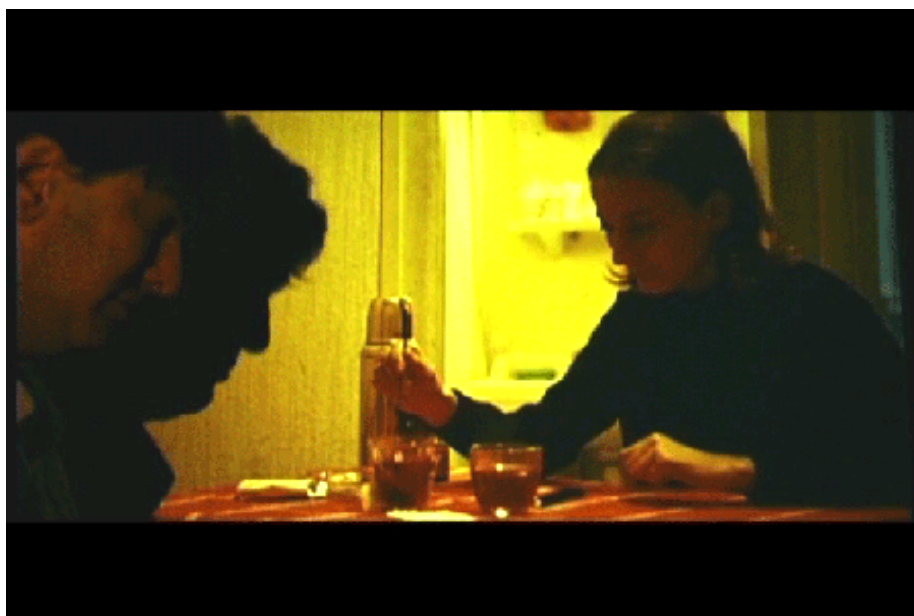


Foto 8: Imagen del film “M” de Nicolás Prividera



Foto 9: De la serie “El Matadero” de Paula Luttringer. 1999